Geometrie narrative: una lettura delle «Quinze Joies de Mariage»

di Luca Pierdominici

1. *Riflessione iniziale*

Nell'introduzione ad un dizionario delle religioni di Mircea Eliade[1], Ioan P. Couliano giustifica il ricorso al concetto di "sistema" in relazione all'argomento del libro – le religioni, per l'appunto –, richiamandosi inaspettatamente ad una nozione matematica: quella di frattale. Ricorda allora come l'opera di un francese, Benoît Mandelbrot, abbia aperto incredibili prospettive sulla descrizione delle proprietà matematiche degli oggetti naturali (una foglia, un cristallo di neve) in termini di "frattali". Un frattale consiste nell'insieme di infinite ramificazioni che si producono, sempre uguali a loro stesse, nel rispetto della medesima regola di base.

Couliano illustra tale concetto con l'esempio della sua stessa vita, delle attività che ne caratterizzano la giornata dal momento in cui, al mattino, si alza: il fatto che rinunci o meno alla colazione, che faccia una doccia oppure no, ecc., organizza quello spazio matematico a infinite dimensioni che è la giornata in un sistema complesso, dove attività e informazioni dirigono il pensiero ed il pensiero orienta le attività, verso una ramificazione del possibile piuttosto che non un'altra[2].

In matematica, questo spazio dotato di infinite dimensioni si chiama "spazio Hilbert", ed ognuna delle dimensioni che lo compongono è a sua volta un frattale; Couliano, sulla scorta dell'americano Rudy Rucker[3], non esita a definire la sua vita «un frattale nello spazio Hilbert». Ogni storia, contenuta in altre che pure si contengono a vi-

[1] M. Eliade, Ioan P. Couliano, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990, pp. 17-21.
[2] *Ibidem*, Introduzione, p. 17.
[3] R. Rucker, *Mind Tools. The Five Levels of Mathematical Reality*, Boston, Houghton Mifflin, 1987; cit. in M. Eliade, I.P. Couliano, *op. cit.*, Introduzione, p. 21.

cenda, costituisce una delle biforcazioni innumerevoli di questo insieme estremamente complesso, ma pur sempre dotato di struttura, di cui è possibile descrivere le opzioni fondamentali che lo organizzano, momento per momento, secondo una logica binaria: un pensiero improvviso, un accidente esterno incanalano la vita in una direzione e non in quella ad essa contraria.

Più regole, più opzioni (professore, vicino di casa, cucina,...) simultaneamente attive, intervengono ad orientare l'intreccio di una esistenza, le quotidiane ramificazioni del vivere. Ad ogni istante, la realtà attualizza solo alcune delle potenzialità insite nell'articolato sistema virtuale, che, invece, le contiene tutte.

Queste riflessioni, dal piacevole sapore iniziatico, sembrano particolarmente pertinenti nel nostro caso perché possono sottendere (arricchendola) anche la lettura di un'opera letteraria, come ad esempio le *Quinze Joies de Mariage*, di cui vogliamo qui occuparci [4]. Tale opera, anonimo capolavoro satirico della letteratura antimatrimoniale francese del XV secolo, ben si presta, per la sua struttura binaria ed efflorescente, ad una interpretazione a più livelli in termini di "frattali". Le *Quinze Joies de Mariage* pongono una serie di problemi formali (appartenenza di genere letterario), contenutistici (reale posizione dell'autore nei confronti del matrimonio) e linguistico-stilistici (un'analisi di questi aspetti può condurre alle vere 'intenzioni' dell'autore) che, se affrontati di concerto, si illuminano a vicenda permettendo una comprensione più profonda del dato letterario.

2. *Presentazione dell'opera*

Alla stregua di novelle, le *Quinze Joies de Mariage* sono una successione di quindici unità formali. Queste appaiono ben delimitate e riunite in una raccolta introdotta da una riflessione che ne giustifica la scrittura, rivelando il pensiero, ovvero la tesi che le sottende: l'uomo, giovane e piacente, si dimostra privo di senno se, sull'esempio di altri, rinuncia alla propria libertà per sposarsi. Si comporta allora come il pesce che nuota libero nel mare e che, attratto dalla vista di altri già presi in una rete, entra in essa per gustare l'effimero sapore dell'esca [5]. L'autore, probabilmente un chierico faceto, ispirandosi ad una pre-

[4] L'edizione utilizzata è: *Les XV Joies de Mariage*, publiées par J. Rychner, Genève, Droz, 1967.

[5] *Ibidem*, Prologue, pp. 1-5.

ghiera alla Madonna, le *Quinze Joies de Notre-Dame* [6], scrive una parodia sarcastica della stessa e definisce ironicamente i dolori e i tormenti di quello stile di vita come "gioie": le quindici gioie del matrimonio, appunto.

L'autore si richiama ad una tradizione di satira antimatrimoniale e antifemminile [7] ben rappresentata, nel Medioevo, dal *Roman de la Rose* di Jean de Meung, dalle *Lamentations* di Matheolus tradotte da Jean Le Fèvre e dal *Miroir de Mariage* d'Eustache Deschamps. Egli "firma" l'opera con una sciarada enigmatica che conterrebbe, svelandolo a chi sapesse decriptarla, il suo nome; un'opera che ha ispirato addirittura Antoine de La Sale, il quale parafrasa nella sua raccolta pedagogica intitolata *La Salle* [8], la prima delle *Quinze Joies de Mariage* [9].

3. *Le strutture visibili*

Ogni gioia è delimitata, nonché presentata come unità formale, finita e numerabile, da una formula iniziale:

> La premiere joie si est quant le jeune homme est en sa belle jeunesse... (J. 1, p. 6);
> La seconde joye si est quant la dame se sent richement abillee, comme dit est, et sceit bien que elle est belle... (J. 2, p. 14);
> la tierce joye est que... (J. 3, p. 18);

e da una stessa formula finale, sempre riferita all'uomo:

> ...finera miserablement ses jours (J. 4, p. 32; J. 5, p. 48, e passim).

Questa struttura, rigorosamente rispettata, sembra assegnare ad ogni gioia un valore tipologico di senso compiuto, e permette di proporre una serie di casi che vengono poi esemplificati.

[6] Cfr. J. Sonet, *Répertoire d'incipit de prières en ancien français*, Genève, 1956; cit. in *Les XV Joies*, cit., introduzione, p. IX, n. 4.

[7] M. Santucci non è del tutto convinta del carattere antifemminile delle *Quinze Joies de Mariage*, in cui l'ironia sembra colpire piuttosto la figura maschile; cfr. il suo articolo, *Pour une interprétation nouvelle des Quinze Joies de Mariage*, in *Le récit bref au Moyen Age*, «Atti del convegno di Amiens del 27, 28 e 29 aprile 1979», Université de Picardie; Paris, Champion, 1980, pp. 153-174.

[8] Cfr. A. de La Sale, *Oeuvres Complètes*, t. II: *La Salle*, Liège, Paris, ed. F. Desonay, 1941, pp. 126 ss. (nel cap. 2, «Des diverses Amours, commenssant aux mariaiges»).

[9] Cfr. *Les XV Joies*, cit., introduzione, pp. XII-XVI.

Da una gioia all'altra, assistiamo al progredire (crono)logico nella distribuzione delle storie: la prima gioia è quando l'uomo, ancora giovane e libero, si mette da sé in quella spiacevole trappola che è il matrimonio. Si narra poi della donna che, con svariati sotterfugi (fingendosi triste nega al marito le sue grazie), fa di tutto pur di convincerlo a comprarle un vestito nuovo, mentre lui ha già seri problemi economici. La seconda gioia è quando la moglie, ormai riccamente vestita (ha dunque ottenuto l'abito), vuole andare ad una festa... La terza è quando rimane incinta («et a l'aventure ne sera pas de son mari, qui advient souvent»; J. 3, p. 18). La quarta è quando il marito è con la moglie già da sette, nove o dieci anni («ou plus ou moins, et a cincq ou six enfans». J. 4, p. 27). «La quinte joye de mariage si est quant le bon homme (...) est mat et las, et est ja sa jeunesse fort resfroidie» (J. 5, p. 33), ecc.

L'autore, dicevamo, definisce la progressione logica e lineare della materia e dà all'insieme l'aspetto di una struttura coerente. Tuttavia, ci si accorge che, malgrado la ripartizione in quindici gioie, le diverse unità, seppur annunciate, delimitate e numerate, non sempre coincidono con delle unità narrative di senso compiuto. Ogni gioia introduce generalmente un caso, provvisto di valore tipologico, ed un esempio, la storia che lo illustra, o più esempi. L'anonimo chierico indugia quindi su una circostanza, si ferma al bivio di possibilità complementari, considerando che può raccontare una storia oppure un'altra. A volte le racconta entrambe, a volte no.

> Lors a l'aventure el ira, et si el y va, elle fera telle chiere et telle contenance qu'il vallist mieulx au proudome que elle n'y eust oncques esté, car (...). Et si elle n'y vient,... (J. 6, p. 53).

Ad ogni modo, il senso finale che intende sottolineare sarà sempre lo stesso: l'uomo (sposato) finirà miseramente i suoi giorni.

L'esigenza dimostrativa si appaia a quella fintamente moralistica di fondare con oggettività la struttura del discorso, di un pensiero che però appare definito *a priori*. La materia si sottrae infatti al programma letterario dichiarato e praticato. Probabilmente, la proliferazione dei significati fa sì che la dimensione della gioia ironicamente intesa debordi gli angusti limiti che l'autore vorrebbe imporre alla materia. Come abbiamo detto, questi si sofferma alle soglie di ogni eventualità, inducendo l'impressione di alternative tra le quali, comunque, non si smarrisce: non dimentica certo la sua tesi, che è sempre rigorosamente unitaria.

4. *Elementi per una lettura delle «Quinze Joies de Mariage»*

Avvicinando lo sguardo al tessuto "narrativo" delle quindici gioie, perdendo cioè di vista l'insieme e la globalità delle sue strutture patenti (la "dimensione" di raccolta, i metatesti in cui l'autore si manifesta alla prima persona, giustifica il proprio scrivere, teatralizza il suo discorso, ecc.), si appalesano puntuali microstrutture stilistiche e linguistiche che è possibile analizzare in modo da cogliere alcuni indugi creativi, precise oscillazioni prospettiche e tonali che danno al termine stesso di gioia il suo significato più pieno.

È possibile leggere questo tes(su)to, dunque, in modo tale da evidenziarne la struttura ad "alternanze". E di alternanze ve ne sono a più livelli; queste possono essere considerate *a*) sul piano linguistico: 1) alternanza nell'uso dei tempi verbali che, alla luce della logica moderna, sembra sfuggire alle regole della normale concordanza (si dice che il medio francese presenti gran libertà nell'uso dei tempi senza che sia spinta oltre l'analisi di questo fenomeno); 2) alternanza nel valore di uno stesso tempo verbale a seconda del contesto, ecc. Si dovrà cercare di capire qual è il significato del passaggio dall'uso di un tempo ad un altro, attraverso il susseguirsi delle proposizioni. *b*) Le alternanze possono essere analizzate anche sul piano *letterario*: vi è unitarietà nelle intenzioni narrative dell'autore? Le fluttuazioni tonali che si calano negli interstizi dello scrivere, e che l'analisi degli aspetti stilistici sopra evocati consente di porre in luce, tradiscono la difficoltà di scegliere una modalità enunciativa, dunque una forma letteraria specifica da assegnare alle *Quinze Joies de Mariage* (problema di appartenenza di genere)[10]. *c*) L'alternanza degli approcci, che appare dallo studio delle contraddizioni programmatiche dell'autore (per quali motivi scrive la sua opera?), rivela l'oscillazione perenne tra affermazione diretta e antifrasi – l'ironica affermazione dell'esatto contrario: le "contraddizioni" dell'autore, quando sappiamo che il suo pensiero è univoco e perfettamente definito, rivelano dunque l'*enjeu* del falso candore, la presa mordace della parodia, la costruzione sapiente dell'ironia. Con finta oggettività, egli ci guida in un cammino già tracciato che, dal possibile al probabile e dal probabile all'ineluttabile, si snoda tra la formula iniziale: «la prima (seconda, terza, ecc.) gioia è quando...», e quella finale: «... finirà miseramente i suoi giorni».

Lo studio delle alternanze suddette e delle loro interrelazioni strut-

[10] Per una introduzione ed una panoramica sulla questione dei generi letterari e, in particolare, della loro definizione in base a modalità enunciative, cfr. Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, pp. 79-101.

turali dovrebbe consentirci di cogliere l'angolazione visuale del nostro *clerc*, e questo attraverso un'operazione ermeneutica in cui il particolare elucida le strutture dell'insieme ed il generale ordina e dà senso alle diverse parti: dall'approccio linguistico a quello letterario, allontaneremo progressivamente lo sguardo dal dettaglio per indovinare il senso reale e profondo che l'autore attribuisce alla... nozione di "gioia".

5. *Alternanze linguistiche*

Gli impercettibili rovesciamenti prospettici grazie ai quali l'auditorio viene astutamente distratto, si producono negli spazi residui delle microstrutture linguistiche. Per questo l'analisi di alcuni dettagli è spesso rivelatoria dei nessi che legano il senso alla forma da cui esso dipende.

L'oggettività dell'anonimo chierico appare attraverso gli indugi che egli manifesta quando deve scegliere le storie da raccontare. L'arsenale delle formule usate comprende espressioni e locuzioni reiterate al punto da diventare automatismi. Consideriamo dapprima la norma di questi usi.

A l'aventure indica, non la «réserve polie d'un homme qui ne veut pas affirmer catégoriquement»[11], ma l'eventualità di una circostanza complementare che tuttavia non modificherebbe, qualora si presentasse, il corso generale degli eventi:

> A l'aventure il a pere et mere, ou l'un ou l'autre, a qui il est toute leur joie et n'ont enfant que lui et pour ce le montent et appareillent bien, ou a l'aventure il est seigneur de terre nouvellement... (J. 11, p. 82).

L'espressione *a l'aventure* è qui seguita da verbi al presente, e suggerisce l'alternativa. Potremmo tradurla in italiano con "magari", formula polivalente che non esiste in francese moderno. Talvolta, *a l'aventure* introduce un verbo al futuro, come vedremo in un prossimo esempio. Altrove, tale espressione è seguita da un passato.

Analogamente, *avient souvent* ricorda l'eventualità di esiti possibili o probabili per una data situazione:

> Et pour la haste [di sposarsi] qu'il a [il marito]... avient souvent qu'il s'enquiert petitement des besoignes (J. 1; p. 6).

[11] Cfr. M. Cressot, *Vocabulaire des Quinze joies de mariage d'après le texte de la seconde édition de la Bibliothèque elzévirienne de 1857*, Paris, 1939, p. XIX; cit. da J. Rychner nella sua edizione delle *Quinze Joies de Mariage*, p. XXIII.

L'alternativa è resa da *ou..., ou...*, oppure da *aucuneffois* (*avient*), col verbo al presente o al futuro:

> Aucunesfois ont des enfans et aucuneffois non; ce nonobstant... (J. 5, p. 33).
>
> Et aucuneffois le mary, qui ne vieult pas que elle y aille, dira... (J. 2; p. 14).

La consequenzialità dei fatti è sempre rigorosa: si esprime con *or*, che puntualizza ed introduce al tempo stesso nuovi sviluppi situazionali, e con *lors*, vero e proprio *déclencheur* d'azione:

> Or approuche le temps de l'enfantement... (J. 8, p. 66).
>
> Or avendra que apres l'excommuniement, il sera engregié, dont convendra a la dame demourer a l'oustel (J. 1, p. 12).
>
> Lors la cousine ou la commere dira... (J. 2, p. 14). Lors le proudomme (...) demande qui les menera... (*ibid.*).

Il tono dell'autore evolve però, in modo a volte subdolo, per passare dal descrittivo al prescrittivo, dal generale al particolare: talvolta abbiamo *convient...* (ad esempio: al marito "conviene" esaudire i desideri della donna), talaltra *convendra*. Il passaggio da *convient* a *convendra* rivela il valore generale dell'uso presente e quello necessario, se applicato ad un caso particolare, dell'uso futuro. È bene dunque rivolgere l'attenzione alla pratica dei tempi.

Gli automatismi delle formule non debbono nascondere il senso evolutivo di determinate modifiche contestuali. Esempio: l'uomo è appena entrato nella rete del matrimonio...

> Il se joue et delite ung pou de temps liens et ne s'esmoie point d'en yssir, jusques ad ce qu'il s'avise ung pou aucuneffois, mes il n'est pas temps. Sa femme convient mectre en estat ainxin qu'il appartient et a l'aventure el avra le cuer bon et goy et avisa l'autre jour a une feste ou el fut les autres damoiselles, bourgeoises ou aultres femmes de son estat qui estoient abillees a la nouvelle fasson; si appartient bien a elle que elle soit abillee comme les aultres. Lors regarde lieu et temps et heure de parler de sa matere a son mary, et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especialles la ou leurs mariz sont plus subgitz et doivent estre plus enclins pour octrier, c'est ou lit... (J. 1, pp. 5-6).

Rileggiamo questo brano cercando di "sentirne" le sonorità, le inflessioni tonali che la voce dell'autore vi inserisce mediante l'alternanza nella pratica dei tempi verbali:

convient: presente, portata generale dell'affermazione (si noti la sfumatura ironica).

appartient: valore prescrittivo, idea generale di necessità.

regarde: presente storico, particolare, situato per attrazione sulla scia di *appartient*.

Osserviamo dunque l'uso di due tipi di presente: 1) generale, prescrittivo, necessità; 2) storico, presente narrativo. Le forme introduttive utilizzate sono: *si*, *lors*.

Passaggio al futuro.

A l'aventure el avra: come sappiamo, *a l'aventure* introduce l'idea di una ipotesi complementare, e dà qui al futuro una sfumatura ipotetica. Tale *nuance* del valore di questo tempo, persa in francese moderno, sussiste nella lingua italiana: "magari ella avrà...".

Abbiamo poi due passati remoti: *avisa*, *fut*... Dopo l'uso generalizzante del presente e del futuro ipotetico, l'autore storicizza improvvisamente il suo discorso per creare distanziazione e rendere più oggettivo quanto afferma. Si avverte per contro l'evanescenza dell'identità della donna, di cui non sappiamo nulla: «avisa l'autre jour...» – chi?

Si ritorna infine al presente, con *si* (valore prescrittivo di *appartient*), e con *lors* (valore storico di *regarde*).

L'impiego dei tempi sembra fluttuare (presente-futuro-passato...) ma risponde, a nostro avviso, ad una logica molto precisa. In un primo momento, tale uso si cristallizza ed automatizza in presenza di particelle che introducono ed attivano l'azione: dopo una proposizione col verbo al passato, *si* e *lors* aggiungono una sfumatura incoativa che giustifica il ritorno al presente. In un secondo momento, gli automatismi sono spezzati in un gioco di modifiche tonali che cambiano il valore dei tempi. Infatti, lo stesso tempo non ha sempre lo stesso valore: questo cambia in funzione della sequenza che lo contiene. Abbiamo visto che il presente può avere due sfumature (generale o storico). Neanche il futuro è sempre lo stesso.

Quando il futuro è introdotto da *a l'aventure* ed in altri contesti, come abbiamo notato, esso conserva il suo valore generale ed ipotetico. Ma dopo una frase col presente storico, il passaggio al futuro comporta una risonanza più forte:

> (...) et elle replique bien [presente storico], quar elle se sent bien de bonne lignee, et lui remembre bien ses amis, qui aucuneffoiz lui en parlent, et sont en riote et jamés le bon homme *n'avra joye*. Il *sera servy* de mensonges et le fera l'en pestre. Sa chevance *se diminuera*, il *vouldra* garder sa meson que le vent ne l'emporte et *lessera* ses besongnes. Briefment, *jamés bien n'en avra* (J. 5, p. 48)[12].

[12] Questo testo, che sembra rivelare il senso della nozione di "gioia", comporta dei corsivi da noi aggiunti. Anche altre citazioni conterranno nostri corsivi.

I verbi al futuro contenuti nell'esempio sono tutt'altro che dotati di valore ipotetico.

Riassumiamo lo schema del valore cangiante dei tempi per passare, successivamente, alle fluttuazioni tonali che questo particolare sistema di concordanze comporta. Anzitutto, *lo stesso tempo* può avere valori diversi a seconda del contesto, cioè della coniugazione del verbo che si trova nella proposizione che precede, della particella o della locuzione che lo introducono (*si*, *or*...; *pour ce* + futuro ≠ *peut estre* + futuro), ecc. Si rileggano gli esempi citati più in alto.

Presente: 1) necessario, dunque "generale" (modello: *convient*, *appartient*);

2) storico, quindi "particolare" (modello: *dit*; indica la singolarità di un fatto).

Futuro: 1) ipotetico, quindi "generale" (modello: *a l'aventure* + futuro; eventualità);

2) prescrittivo, dunque "particolare" (modello: *fera*, *avra*; indica un esito certo).

Passato: questo tempo ha solamente un valore storico forte.

In secondo luogo, *l'alternanza nell'uso dei tempi*, col passaggio da una proposizione all'altra, frase dopo frase, cambia significato a seconda del valore che riveste il singolo tempo verbale nel suo contesto (in realtà le due questioni sono strettamente collegate, dato che il senso dipende dal contesto determinandolo al contempo).

Le sequenze lineari di proposizioni possono essere di tutti i tipi:

I) restando sullo stesso piano, e cioè col passare dal presente generale al futuro ipotetico (generale-generale) o dal presente storico al futuro prescrittivo (particolare-particolare), si nota che il passaggio stesso è determinato unicamente da un fatto di concordanza dei tempi.

> 1) Et *convient* 1b) qu'il face finence de chevaulx selon son estat 2) et convient 2b) qu'elle ait robe a chevaucher. 3) Et *a l'aventure* ira ung tel galant en la compagnie 3b) qui li fera plaisir et service voulentiers sur le chemin du bien de lui et de sa courtoisie. 4) Et auxi *pourra estre* 4b) que le bon homme ira avecques elle, 5) mais s'il y va, il lui vaulsist mieulx... (J. 8, p. 68).

Si passa dal presente al futuro (2/2b-3), per poi tornare al presente (5: «s'il y va»). Restiamo pertanto sul piano del generale, dell'ipotetico.

II) cambiando piano, e cioè passando dal presente generale al futuro prescrittivo (generale-particolare) o dal presente storico al futuro ipotetico (particolare-generale), siamo in presenza di un gioco di particolarizzazioni/generalizzazioni attraverso il quale si opera, non senza

ironia, un rovesciamento prospettico. Torneremo in seguito sulla questione.

Questo gioco sottile di alternanze (diverso valore di uno stesso tempo verbale, successione in sequenza di tempi diversi con stesso valore, o degli stessi tempi con valore diverso), dà uno spessore tonale mutevole al tessuto dell'opera, e rappresenta la dimensione microstrutturale di cui si deve tener conto allorquando, allontanando il nostro sguardo dal dettaglio per tornare alle strutture di insieme, vogliamo affrontare il problema (formale) del genere letterario cui appartengono le *Quinze Joies de Mariage*, e quello delle intenzioni narrative o dimostrative dell'autore.

6. *Alternanze formali e letterarie*

Cosa sono le *Quinze Joies de Mariage*? Söderhjelm dedicava a queste particolari forme espressive un capitolo nel suo libro sulla novella francese del XV secolo [13]. Ma le gioie non sono novelle [14]. La presenza dell'alternativa vi è in contraddizione con le esigenze del puro narrare novellistico, in cui ogni vicenda si impone per la sua singolarità: nelle *Cent Nouvelles nouvelles*, ad esempio, una storia non ammette esiti diversi da quelli che ciascuna novella propone. In secondo luogo, nelle novelle l'effetto di realtà è creato rinforzando il sistema referenziale, dando cioè l'illusione della precisione geografica, dove agiscono personaggi di cui spesso conosciamo il nome: ci riferiamo al concetto di "cahier de charges" realista definito da Philippe Hamon [15]. Tutto è più vago nelle quindici gioie. Infine, mentre la novella si fonda sulla logica della sorpresa, di cui Roger Dubuis ha mostrato l'importanza per la formulazione del genere [16], nelle *Quinze Joies de Mariage* non è lecito aspettarsi sorprese di alcuna sorta. L'uomo, inevitabilmente deriso da un mondo di donne, cugine e comari, in cui le madri aiutano le figlie a nascondere le loro avventure extraconiugali, finirà miseramente i suoi giorni.

Per Jean Rychner, l'editore della raccolta, le *Quinze Joies de Mariage* appartengono al genere moraleggiante [17]; accosta dunque le nostre prose ad un passaggio del discorso *Vivat Rex* che Jean Gerson pronunciò davanti alla corte il 7 novembre 1405 [18]. Per la vivacità complessiva e per l'inserzione dei dialoghi, l'editore ne mostra anche una consonanza con lo stile, che noi definiremmo qui "prescrittivo", di un manuale di conversazione ad uso degli Inglesi: la *Maniere de langage*, opuscolo che si fa risalire addirittura al 1396 [19].

A quale genere appartengono allora queste quindici novellette? La domanda è forse oziosa per un'epoca in cui le forme letterarie stanno definendosi e ristrutturandosi in funzione di esigenze narrative diverse. La prosa si afferma sul verso; nel romanzo, in continuo divenire, la finzione si avvicina alla storia (biografie cavalleresche) e, per motivi propagandistici, il presente al passato. I valori cortesi cedono il passo a belle dame *sans mercy* [20] e, mentre un monaco lussurioso si prende gioco di Saintré, il protagonista del romanzo di La Sale, qualche prode cavaliere è abbattuto da colpi di artiglieria [21]. Verso la metà del XV secolo, gli scrittori verificano i poteri della parola nel crogiuolo dei nuovi generi: la farsa, luogo di una teatralizzazione del linguaggio, che istituzionalizza le vittorie della *ruse*; e l'astuzia non manca nelle *Quinze Joies de Mariage*. La novella, che rappresenta a nostro avviso la forma elementare in cui si opera l'accostamento tra realtà e finzione, ed in cui l'uomo osserva se stesso al centro di una esperienza singolare, slegata dalle tradizioni [22]. La storia... Tra oggettività e soggettività, gli stessi uomini affrontano in ottica diversa ma con motivazioni spesso analoghe (come l'affermazione dell'io, la ricerca dell'unità dell'essere che la storia ha frammentato) la scrittura, l'esigenza di narrare.

Cosa sono dunque le *Quinze Joies de Mariage*? Non sono novelle, lo abbiamo detto, ma l'autore vuole presentarle come tali. La volontà di parodiare una preghiera celebre impone, quale pretesto esterno, un numero a queste unità formali: quindici. Egli le enumera, le definisce

[13] Cfr. W. Söderhjelm, *La nouvelle française au XV^e siècle*, Paris, 1910; Genève, Slatkine Reprints, 1973, cap. 2: «Les Quinze Joies de Mariage».

[14] Tale è l'opinione di J. Rasmussen, ne *La prose narrative française du XV^e siècle, étude esthétique et stylistique*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1958, p. 61.

[15] Cfr. Ph. Hamon, *Un discours contraint*, in *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 119-181 [opera collettiva].

[16] Cfr. R. Dubuis, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle au Moyen Age*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

[17] Cfr. *Les XV Joies*, cit., introduzione, pp. XXVI-XXXII.

[18] Nella sua introduzione, cit., p. XXX, n. 47, Rychner fa riferimento al ms. Nat. fr. 926.

[19] Pubblicato da P. Meyer in «Revue critique d'histoire et de littérature», a. 5, II (1870), pp. 373-408.

[20] È il tema della dama che non si concede, introdotto da Alain Chartier nel suo poema *La Belle dame sans mercy*.

[21] Si pensi alla morte significativa del protagonista, eroico ma anacronistico, della biografia romanzesca *Le Livre des faits de Jacques de Lalaing*.

[22] Cfr. L. Pierdominici, *Du pédagogique au narratif. Ecriture fragmentaire et poétique de la nouvelle dans l'oeuvre d'Antoine de La Sale* (Tesi di "nouveau doctorat" preparata sotto la direzione del prof. Jean Dufournet e sostenuta il 25 novembre 1996 all'Università di Paris III-Sorbonne Nouvelle, diffusione su microforma a cura dell'A.N.R.T, Lille).

e raccoglie, dando loro un ordine. Si tratta allora di brevi farse? La presenza massiccia dei dialoghi, la vivacità tutta teatrale della voce che l'autore fa riecheggiare mostrandosi nei metatesti, si urta ancora con la mancanza di univocità e di singolarità dei casi proposti.

L'analisi stilistica poc'anzi avviata può aiutarci a proporre elementi di risposta per l'annosa questione del genere letterario. L'autore infatti non si limita a mostrarsi al bivio di decisioni da prendere circa le storie che vuole raccontare. Egli si interroga parallelamente sul tono narrativo, sullo stile da adottare, quindi sul genere da affrontare[23]: un'analisi benvenistiana delle modalità discorsive lo mostra con chiarezza. Lo studio del tipo di enunciato (stile diretto, indiretto, indiretto libero), come pure delle modalità storia/discorso nelle gioie, prova che l'autore è incerto anche in questo senso: la sua voce, che talora si lascia intendere, si aggira tra una modalità e l'altra, cambia registro e risonanza. A seconda di queste oscillazioni, determinate dalla stessa logica che presiede all'alternanza nell'uso e nel valore dei tempi verbali, constatiamo un'evoluzione stilistica in direzioni diverse ma complementari: una storicizzazione del discorso, una teatralizzazione del discorso, una teorizzazione del discorso.

Storicizzazione: il discorso si storicizza in virtù di una distanziazione prospettica tra il testo e la fonte sonora che lo produce. Secondo Benveniste[24], il ricorso alla terza persona, l'uso dei tempi al passato che introducono un valore storico, l'assenza delle cosiddette *marques d'oralité*, permettono di oggettivare il testo sottraendolo ai giochi dell'interlocuzione. Tale processo produce una storia, o testo storico, in cui il discorso, che si caratterizza per contrasto con la presenza dell'interlocuzione, torna ad apparire in un cambiamento di livelli ben segnalati dai giochi dello stile diretto.

In un precedente lavoro, pubblicato in questa stessa rivista[25], abbiamo mostrato a partire dalle *Cent Nouvelles nouvelles* come il cambiamento di livello d'enunciazione, nel passaggio dallo stile indiretto all'indiretto libero, permetta di ritrovare all'interno di ogni storia, di

[23] «Les critères pragmatiques et fonctionnels, comme composantes linguistiques des genres du discours et, avec eux, des genres littéraires, peuvent fonder une stylistique en décrivant "les traits" qui permettent d'identifier le genre d'un texte», dice chiaramente D. Combe in *Les Genres littéraires*, cit., p. 99, dove queste parole introducono un esempio di analisi applicato ad un poema di Baudelaire.

[24] Cfr. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966; ristampa 1991.

[25] Cfr. L. Pierdominici, *Les Styles indirects dans les Cent Nouvelles nouvelles. Les douze premières nouvelles*, in «Lingua e Stile», XXXI, (1996), n. 1, pp. 147-159.

ogni novella, le tracce della sua stessa genesi in quanto prodotto di una voce narrante che a volte si manifesta.

Nelle *Quinze Joies de Mariage*, l'assenza della voce è indicativa di una storicizzazione del discorso. Questa tendenza appare nell'utilizzo dei tempi, che abbiamo già osservato: il presente storico e le varie forme del passato indicano la scelta da parte dell'autore di adottare un tono oggettivo e apparentemente distaccato. La pratica di questi tempi rivela l'unicità e la singolarità di un fatto che si viene narrando e che si oppone ad altri, i quali possono essere a loro volta raccontati o meno. Il passaggio ai tempi storici indica quindi una forma di *particolarizzazione*, l'adesione prospettica alla restituzione di un *singolo* caso, che l'autore intende presentare dopo averlo scelto e aver deciso di narrarlo. Attraverso tale alternanza, il passaggio (o il ritorno) a un tempo storico mostra l'autore oltre il bivio di una scelta finalmente operata: quella di raccontare una storia ben precisa:

> Or s'en vient le gentil gallant qui sera mis en la nasse, car la dame le vieult marier, si elle peut, a la demoiselle... (J. 11, p. 85).

Teatralizzazione: spesso la voce torna a farsi presente nel testo. Se la sua assenza ne sancisce la dimensione storica, la sua presenza ne ricorda la valenza teatrale. Questa può essere interna o esterna. I) Dimensione teatrale interna: i personaggi delle vicende, madri, sorelle e astute comari, si comportano coscientemente come farebbe un attore, un professionista della scena alla vigilia della rappresentazione. Riflettono pertanto sul modo di presentarsi, su ciò che devono dire, distribuendo i ruoli in un sapiente intreccio di interventi adeguatamente concertati:

> La nourrice et les veilles matrones, qui sont instruites et scientes en leur mestier, font bien leur personnages et font mauvese chiere (J. 3, p. 21).

Una donna è, poi, sempre presente per suggerire le battute alle giovani, ancora inesperte nell'arte dell'ingannare gli sventurati mariti:

> ... la dame lui a fait signe qu'elle se taise, pour ce qu'elle a paour que elle ne joue pas bien son personnage (J. 11, p. 86).

II) Dimensione teatrale esterna: i giochi metatestuali dell'oralità che l'autore talora ricostruisce, rivolgendosi al lettore o a un pubblico ideale di mariti da consolare, di uomini da prevenire, segnalano la valenza teatrale globale di quell'insieme drammaturgico e pseudonarrativo che sono le *Quinze Joies de Mariage*. Il chierico teatralizza il suo

discorso facendo parlare i personaggi, ma anche, e soprattutto, manifestandosi alla prima persona o rivolgendosi al proprio auditorio:

> Ne demandés point les douloureux pensemens ou le pouvre homme est, qui ne dort ne ne repouse... (J. 1, p. 13).

Il discorso teatrale è fondato sull'ambiguità degli intenti, sul gioco polivalente che sapientemente si instaura tra "essere" e "sembrare", nei personaggi come nell'autore – il quale, attraverso quelli, svela se stesso. Tale discorso, animato dal desiderio di creare una maschera ed un pretesto per ogni volto ed ogni azione, è lo stesso che l'autore delle gioie tiene in nostra presenza. Le alternanze verbali, di cui ora potremo capire meglio l'importanza, rappresentano infatti il soffio di una voce estremamente modulata ed alternante; accompagnano un testo al quale apportano la ricchezza d'una ulteriore risonanza, le inflessioni di toni e registri vivissimi che, certo, non stonerebbe vedere accompagnati dal gesticolare del narratore.

Questi si anima e prova piacere, fonte di gioia, nell'abbandonarsi a un flusso di eventi che sembra voler organizzare, soffermandosi sulla possibilità di narrare una storia tra molte altre – e su quella di impartire un'azione drammaturgica[26]. Di qui l'apertura formale del tessuto "narrativo", della sua tessitura ad alternanze che riposano su una logica *binaria*. Tra una storia e l'altra, da una modalità discorsiva all'altra, l'autore si perde in una ragnatela di eventi sempre uguali, dal cui articolarsi emerge solo l'oscillazione prospettica del loro ordinatore, un'alternanza tra generalizzazione e particolarizzazione.

Teorizzazione del discorso: non dimentichiamo che il nostro *clerc* intende fondare e promuovere una teoria. Non è dunque a questo livello che si collocano i suoi indugi, fonte piuttosto di dualità negli approcci: egli è certo che l'uomo sposato consumerà penosamente il suo tempo.

La teoria a volte è solo soggiacente, in particolare nei brani e passaggi maggiormente caratterizzati dalla modalità storica:

> Ainxin le fait et joue tres bien son personnage, quar il n'est rien si sachant come est femme en ce qu'elle vieult faire touchant la matiere secrete (J. 11, p. 89).

La dimensione teatrale, quasi da canovaccio, impone qui narrativamente la singolarità di un fatto il cui significato resta latente e si lega

[26] L'autore assegna delle parti ai diversi personaggi (l'uomo "dirà", la comare "farà") ed interpreta il testo dinanzi al suo pubblico.

al contesto di una narrazione più ampia: l'autore vuole sembrare distante e credibile.

Se la teoria resta a volte implicita negli eventi, altrove essa è patente e manifestamente dichiarata. L'autore sembra tuttavia contraddirsi. Qual è, ad esempio, la sua reale posizione nei confronti dell'uomo sposato? Consideriamo la voce delle affermazioni dirette: talora egli dichiara che questi è *triste*: come il pesce preso nella rete, «... est liens en deul et en tristesse, ou il cuidoit trouver toute joye et liesse» (Prol., p. 3). Poi, afferma che l'uomo sposato è *felice* perché inconsapevole: prenderebbe allora quelle pene «pour joyes et liesses» (Prol., p. 4).

L'autore ride di questi tormenti:

> Quant je voy faire telles chouses, je m'en ry en considerant la fin qu'il en avendra, car sachez: si l'omme veil prent jeune femme, ce sera grant aventure si elle se atent a lui de ses besongnes. Et pensez comment elle, qui est jeune et tendre et de doulce alaine, puisse endurer veil homme qui toussira, crachera et se plaindra toute la nuit, poit et esternue (J. 14, p. 101).

Pur ridendo, egli non biasima:

> Et pourtant, *je ne les blasme pas* de soy metre en mariage, et suy de leur oppinion et dy qu'ilz font bien, pour ce que nous suymes en ce monde que pour faire penitances... (Prol., p. 4).

Altrove biasima:

> Au moins se deussent ilz garder de se lesser ainxin abestir, car l'un voit ce qui avient aux aultres, et s'en scevent trop bien mocquer et en faire leurs farses, mes quant ilz sont mariez, je les regarde embridez et abestiz mieulx que les aultres (Concl., p. 115).

Tali posizioni sembrano contraddittorie, come pure certe dichiarazioni, ad esempio quando lo scrittore afferma che «si doit chacun se garder de se moquer des aultres, car je ne voy nul exempt des joyes dessus dictes» (*ibidem*). L'ironia giunge al suo culmine, tuttavia, poiché questi, non essendo prigioniero nella *nasse*, si colloca al di fuori del pubblico al quale si rivolge.

Le contraddizioni evocate (l'autore ride, poi non ride, poi non biasima, quindi biasima, ecc.) sono apparenti perché egli ha un solo, profondo convincimento (sappiamo quale); esse si spiegano con l'alternanza delle istanze espressive: il nostro chierico ora afferma direttamente il suo pensiero: ride dell'uomo sposato, che oltretutto prende le

sue pene per gioie, e lo disapprova. Ora nasconde il suo pensiero e approva lo sventurato, in quanto soffrendo per i tormenti della sua condizione si guadagnerà un posto nell'alto dei cieli. Ma è poi sicuro di ciò?

> ... il y a une chose, car ilz prennent celles paynes pour joyes et liesses et y sont auxi adurez come asne a somme et semble qu'ilz soient bien aises, et pour ce est a doubter si ilz en avront nul merite (Prol., pp. 4-5).

Non dobbiamo ritenere pertanto che la teoria soggiacente non sia unitaria. L'autore ha un solido credo riguardo alla sorte che toccherà agli uomini. Lo studio delle contraddizioni di superficie è importante perché, nel rovesciamento apparente delle posizioni, esso permette di cogliere le fasi del passaggio, non sempre lineare, dall'affermazione diretta all'antifrasi, che dichiara il suo contrario: possiamo dunque capire la costruzione dell'ironia[27]. E questo passaggio, apparendo come un altalenare continuo a tutti i livelli della narrazione, è macroscopicamente riassunto dall'evoluzione globale della raccolta: c'è più antifrasi ed ironia nel prologo e più affermazione diretta, quindi più parodia, nella conclusione. Analogamente, ogni gioia si apre sul tono generale dell'*incipit* per concludersi sull'affermazione del particolare.

7. *Geometrie narrative nelle «Quinze Joies de Mariage»*

La logica binaria che sottende la scrittura di queste quindici gioie, in cui l'autore mostra di voler ordinare una materia secondo strutture formali che però non la rivestono nei fatti, tale logica, dicevamo, rivela l'incedere a fasi alterne di un pensiero che prende forma in tempo reale. Esso segue una progressione malgrado tutto precisa; definisce il cammino che porta dal generale al particolare: l'alternanza tra affermazione e antifrasi ricorda la dualità degli stilemi espressivi praticati e rimanda alla varietà delle inflessioni vocali che l'autore adotta, l'una dopo l'altra, in una successione che è continuo passaggio. Questi fa vibrare tutte le corde dello strumento espressivo per dare l'impressione di una varietà che vorrebbe copiare la verità della vita. Ma è un gioco

[27] L'ironia arriva al punto che l'autore consiglia alle donne come meglio ingannare i mariti: «(...) et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especialles la ou leurs mariz sont plus subgitz et doivent estre plus enclins pour octrier, c'est ou lit, (...)» (J. 1, p. 7). Così le mogli possono ottenere dai loro uomini quel che vogliono.

intellettualistico, il suo: nulla vi è di più teorico nei suoi intenti, di più astratto nel suo approccio.

Abbiamo visto in precedenza che il gioco dei toni è legato all'uso vario e cangiante dei tempi, la cui successione colora e arricchisce il discorso, teatralizzandolo. I tempi hanno infatti una valenza generale o particolare, a seconda che l'autore si muova ancora nel campo del possibile, dell'ipotetico (propone un fatto accessorio, una circostanza complementare), o in quello dello specifico e dell'avvenuto (racconta un fatto preciso, ovvero la conseguenza di un fatto). Che egli adotti uno stilema proprio della scrittura storica o la vivacità del linguaggio teatrale, il *clerc* inanella sempre, in successione, teoria ed esemplificazione: sempre teorizza per poi illustrare, attraverso casi invocati a sostegno della sua dimostrazione.

Alcuni tempi hanno una portata "generale": il presente generalizzante, il futuro ipotetico. Altri hanno una pregnanza "particolare": i tempi storici, il futuro prescrittivo, ecc. Il passaggio da un tempo all'altro permette di creare precisi giochi di polarizzazione e di focalizzazione non solo tonale, ma anche significante, in virtù del processo di generalizzazioni/particolarizzazioni che le diverse sequenze consentono. Infatti, poiché l'autore passa dalla teoria all'illustrazione di un caso e dal caso ad una nuova teorizzazione, secondo un processo argomentativo a volte deduttivo ed altre induttivo, è possibile vedere come il valore generale investa in alcuni casi la teoria ed in altri l'esempio che la illustra. Altrove, avviene l'esatto contrario: è il valore particolare che appare ora sul piano teorico, ora su quello narrativo. Esempio:

> Et peut estre que elle a ung amy, mais il n'est pas riche pour la donner [un vestito], quar a l'aventure est ung pouvre galant a qui elle tient son estat. Et pour ce elle avisera ung aultre galant, qui lui voult donner l'autre jour ung dyamant a une feste ou el fut et lui envoia par sa chemberiere vingt ou .XXX escuz d'or ou plus, mes el ne les voulit pas si tost prendre. Et combien que elle l'avoit fort reffusé, elle lui fera encore aucun regart gracieux, par lequel le gentil galant parlera encore a la chamberiere de la dame, qu'il encontrera en allant a la fontaine ou ailleurs, et ly dira: «Jouhanne, m'amie, j'ay a parler a vous...» (J. 5, p. 41).

I) La successione dei tempi verbali indica in primo luogo il variare della modalità discorsiva (storia/discorso-teatrale):

Presente:

Et peut estre + verbo al presente: circostanza eventuale, possibile. Valore generale del verbo;

mais il n'est pas riche: restrizione della circostanza. Valore particolare del presente che si storicizza.

Passaggio al futuro:

Et pour ce + verbo al futuro: l'autore focalizza l'attenzione su un caso specifico. Particolarizzazione ottenuta attraverso un futuro che prescrive, quasi, l'azione (modalità teatrale);

Ritorno al passato:

qui lui voult donner..., fut..., envoia: oggettivazione del discorso resa dal passaggio ai tempi storici. Particolarizzazione ulteriore del caso (modalità storica).

Et combien que elle l'avoit fort reffusé: circostanza complementare.

Ritorno al futuro:

elle lui fera encore un regart...: particolarizzazione (modalità teatrale).

Vediamo come l'autore consideri dapprima una casistica ampia («et peut estre»), per poi restringere l'attenzione su un fatto specifico, che addurrà come esempio («et pour ce»): l'aspetto prescrittivo determina l'uso del futuro. Si rende conto della soggettività della scelta, e quindi distanzia il discorso oggettivandolo attraverso l'uso dei tempi storici.

II) Se la successione dei tempi verbali indica il variare della modalità discorsiva (problematica formale), nonché il mutare dei toni espressivi dell'autore (problematica stilistica), essa mostra anche il gioco della oggettivazione che appone una maschera alla soggettività narrante.

È la questione del rapporto generale/particolare, in cui l'alternare delle dimensioni suddette investe il rapporto teoria/esemplificazione e viceversa.

Si passa infatti dalla *particolarità di un fatto*, di uno specifico caso (narrazione storica/oggettiva, col verbo al presente storico o al passato), alla *generalità*, cioè alla *universalità del senso*: è il processo che, attraverso precisi argomenti, porta alla teorizzazione per via deduttiva. Ogni fatto è sotteso sempre dalla stessa triste logica. Inversamente, si passa anche dalla *generalità di un fatto* o di un caso, possibile tra molti altri (che si postula, circostanza complementare e accessoria, con l'espressione *a l'aventure, peut estre*), alla *particolarità del senso*, sempre lo stesso: è il processo della esemplificazione, della dimostrazione per via induttiva.

Il senso, a sua volta, definito ed immutabile (la triste sorte dell'uomo sposato), comanda la scelta di nuovi esempi, in un intreccio che comporta quella ramificazione narrativa e drammatica che sono le *Quinze Joies de Mariage*: qualunque cosa accada, il risultato non cambierà per il pover'uomo.

Questo ambiguo percorso tra generalizzazione e particolarizzazione, tra varietà dei casi e focalizzazione di significati, tra oggettività

apparente e soggettività reale, definisce il cammino che, in maniera seppur impercettibile, orienta la lettura di un testo in cui il racconto si fa novella (storicizzazione del discorso), e la novella farsa (teatralizzazione). Lo stesso cammino, che investe e modella la forma delle gioie, è quello che porta dal possibile all'eventuale, dall'eventuale al probabile, per sfociare infine nell'ineluttabile. Ineluttabile piacere di abbandonarsi all'ironia e alla satira. Inesorabile sorte del coniugato di cui ride colui che non ne condivide il destino. Un inevitabile *éclat de rire* a momenti rabbioso, a momenti rassegnato, nella bocca del chierico che cela il suo nome dietro una sciarada[28].

Allontanando l'attenzione dal dettaglio di questo tessuto narrativo, il flusso di fatti ed eventi narrati si apre come una rete, come un fiore che sboccia o un cristallo, sempre nuovo e sempre uguale, immensa variazione di uno stesso tema.

8. *Conclusione*

Col presente lavoro, abbiamo inteso analizzare le strutture patenti e quelle nascoste di un'opera del Quattrocento francese, le *Quinze Joies de Mariage*, interessante per il contenuto satirico e parodistico e per la forma che quel contenuto supporta. Le strutture patenti sono quelle che l'autore intende assegnare alla sua materia onde circoscriverla: egli invoca un pretesto, la parodia delle gioie della Vergine, ed un fine, consolare gli uomini che volontariamente abbandonano la libertà. Il pretesto impone un numero, quindici, ed una forma, quella della raccolta. Ogni gioia è breve come una novella e presenta una struttura ben definita: un *incipit* (generale), ed una morale (precisa e sempre uguale), che permette di opporla alle altre.

Ma al di là delle strutture patenti, la dinamica dell'opera si è rivelata fluttuante. Le gioie non isolano, se non a fatica, i diversi casi proposti, i quali si ripetono passando da una gioia all'altra. Le strutture sono dunque altrove; si tratta piuttosto di regole di produzione del testo, che si appalesano avvicinando lo sguardo al *continuum* narrativo. La nostra lettura ha cercato di mostrare come l'autore si soffermi implicitamente sul problema di scegliere una modalità enunciativa speci-

[28] Il nome dell'autore si nasconderebbe dietro queste parole enigmatiche che chiudono la raccolta delle quindici gioie: «De la belle la teste oustez / Tres vistement davant le monde, / Et sa mere decapitez / Tantost, et aprés le seconde; / Toutes trois a messe vendront, / Sans teste, bien chantee et dicte / Le monde avec elles tendront / Sur deux piez, qui le tout acquite». Cfr. *Les XV Joies*, cit., p. 116.

fica da assegnare al proprio discorso, una forma da dare all'insieme, e sulla questione di ammantare d'oggettività un testo che si vuole dimostrativo e "moraleggiante". L'analisi di alcuni aspetti linguistici mostra sempre l'autore al bivio di queste possibilità, il tentativo di praticarle tutte, che dota le gioie del loro polimorfismo caratteristico. Di qui, l'alternare continuo tra una possibilità narrativa e l'altra, tra teoria ed esempio, ma anche l'impossibilità di dare unità e reale consequenzialità alla dimostrazione.

Questi aspetti di un incedere binario in un certo senso fanno "sistema": spezzando idealmente il *continuum*, il flusso ininterrotto delle *Quinze Joies de Mariage*, ci si accorge che, attorno ad ogni loro punto, la scrittura e la materia si organizzano sempre secondo lo stesso ordine di necessità. Il testo è prodotto sempre nel rispetto della medesima regola di base, come un tessuto arborescente che, impazzito, ripete se stesso.

Le *Quinze Joies de Mariage* riflettono un momento tra altri di un pensiero che si interroga, che decide di scrivere un libro tra altri, e che, tra l'altro (*a l'aventure*), vorrebbe integrarsi il proprio contrario. Esse suggeriscono l'impressione circolare di una chiusura prossima all'implosione del sistema, o a un'esplosione spettacolare del testo. Ed è qui che deborda la gioia, nel piacere che travalica le unità formali, trasgredendo il programma dell'autore; questo piacere dà un nome al genere stesso. Come ogni libro, per dirla con Couliano, anche le *Quinze Joies de Mariage* sono un "frattale nello spazio Hilbert".

Luca Pierdominici, Dipartimento di Lingue e letterature moderne, Facoltà di Lettere, Università di Macerata - E-Mail: lpierdominici@hotmail.com.

SUMMARY

This article provides an interpretation of the *Quinze Joies de Mariage*, a prose written by a XV-century anonymous French author. The *Quinze Joies* (the word *joy* has here a satyrical undertone, as the approach to women is clearly negative) are arranged in what would appear to be a set of fifteen tales. Yet the actual organization of the work goes beyond the mere tale structure, and puts to test the power words have to create an ambiguous reality half-way between drama and historical narration. The author, who is clearly motivated in his writing, assigns roles and determines plots, yet he pretends he is nothing more than an impartial observer. It is through a stylistic analysis of how tenses are used that the reader can detect the inconsistencies of the author with respect to the different literary devices available to him. One may want to hint to a given event, or to tell a story; it is possible to claim that what one is saying is real, or just a theory. The author tries to do all of these things at the same time, ending up in a creative stalemate.

Fuga e ritorno. Proust nell'età dei nomi

di LOREDANA BOLZAN

Proust, o per meglio dire Marcel, il suo *alter ego* personaggio, non esplora la peculiarità del nome proprio nella direzione del cratilismo, legittimata da una lunga tradizione filosofica; non il nome eponimo [1] che si aggiusta, tramite il significato, con il suo portatore; non la motivazione che rende giustizia dell'arbitrarietà del segno, ma un rapporto più conturbante che fa da paradigma alle distorsioni della realtà vissute e commentate dal protagonista. Da un lato la via per così dire poetico-immaginaria del culto dei nomi, con la ricerca di una coincidenza idealizzante fra segni e cose tutta intrinseca alla virtualità del nome; dall'altro, la via per così dire referenziale che assume la dipendenza esistenziale fra nome e designato accreditando il concetto di individualità mutevole [2].

In Proust le condizioni semiologiche dell'onomastica [3], che pure

[1] «[...] En plus de sa fonction de désignation, on peut découvrir au nom propre une véritable signification, que révèle la procédure "étymologique", et sa justesse consiste exactement en un accord de convenance entre désignation et signification (entre désigné et signifié), la seconde venant en quelque sorte redoubler, conforter, confirmer la première: en un mot, la *motiver* en lui donnant un *sens*. [...] L'éponymie d'une personne, c'est le fait qu'elle porte un surnom; l'éponymie du nom, c'est sa valeur de surnom, c'est l'accord de sa désignation et de sa signification, c'est sa motivation indirecte. [...] C'est donc le fait, devant un nom propre dont on sait déjà *qui il désigne*, de se demander en outre *ce qu'il veut dire*.» Genette (1976: 22-24).

[2] Pur debitore dei lavori di Genette intorno al Nome proprio di cui si farà esplicita allusione nel corso del saggio, questo lavoro esplora piuttosto l'aspetto complementare rispetto alla *rêverie* onomastica praticata da Marcel (ricerca delle motivazioni per far coincidere significante e significato e segno e referente), ossia i procedimenti e le ragioni della messa in crisi (e della liquidazione) della cosiddetta Età dei Nomi.

[3] «Il est évident que les noms propres romanesques ont pour but, comme c'est le cas dans tout ensemble d'individus, d'assurer l'identification des membres du groupe et la continuité de cette référence dans le procès de la narration. [...] En fait, l'identification du personnage dans la population romanesque ne prend véritablement son sens que dans les conditions spécifiques de la "grande syntagmatique" du récit. A travers elle se déploie la propriété anaphorique, particulièrement étendue, des noms propres.» Nicole (1983: 235-236). Lo conferma Barthes da un altro punto di vista (il Nome come omologo sul piano del discorso a ciò che è la reminiscenza sul piano referenziale): «l'événe-